

vedere
l'invisibile
icone russe dalla
collezione Intesa Sanpaolo



VALERY KOSHLYAKOV
architetture celesti

a cura di | edited by
Giuseppe Barbieri, Silvia Burini

Edizioni Gallerie d'Italia | Skira

vedere
l'invisibile
icone russe dalla
collezione Intesa Sanpaolo



VALERY KOSHLIAKOV
architetture celesti

Intesa Sanpaolo

Giovanni Bazoli
Presidente Emerito
Chairman Emeritus

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente | Chairman

Carlo Messina
Consigliere Delegato e CEO
Managing Director and CEO

Paolo M. Grandi
Chief Governance Officer



Gallerie d'Italia - Palazzo
Leoni Montanari, Vicenza
19 novembre | November 2020
10 ottobre | October 2021

Progetto espositivo di
Exhibition project by

INTESA  SANPAOLO

Iniziativa nell'ambito di
This initiative is part of
Progetto Cultura

In partnership con
In partnership with



CSAR
CENTRO STUDI
SULLE ARTI
DELLA RUSSIA

Ideazione e Organizzazione Devising and Organisation

Intesa Sanpaolo
Arte, Cultura e Beni Storici
Art, Culture and Historical
Heritage
Executive Director
Gallerie d'Italia
Direttore | Director
Michele Coppola

Patrimonio Storico Artistico
e Attività Culturali
Historical Artistic Heritage
and Cultural Activities
Silvia Foschi

Archivio Storico
Historical Archives
Barbara Costa

Patrimonio Artistico
Artistic Heritage

Laura Feliciotti
con | with Sara Pozzato e | and
Micaela Cascella, Elisa Viola

Iniziativa Culturali e Progetti
Espositivi | Cultural Initiatives
and Exhibition Projects

Antonio Ernesto Denunzio
con | with Denise Baretta

Allestimenti Espositivi
Exhibition Set-ups
Mariangela Taliento

Promozione, Marketing
e Partnership Culturali
Cultural Promotion, Marketing
and Partnerships
Laurence Aliquot

Promozione e Marketing
Culturale | Cultural Promotion
and Marketing
Simona Cantone
con | with Isabella Sala
e | and Alessandro Spagnoli

Coordinamento Editoria
e Musica | Publishing
and Music Coordination
Rosanna Benedini
con | with Laura Tombola,
Valeria Tortosa

Partnership Artistico
Culturali | Artistic and
Cultural Partnerships
Tiziana Antonella D'Amico
con | with Gaia Dell'Orto

Gallerie d'Italia - Palazzo
Leoni Montanari
Vicedirettore | Deputy Director
Elena Milan

Supporto Amministrativo
Administration Support
Carlo Serra
con | with Adriana Giuffrida,
Stefania Sanson

Si ringraziano | Thanks to

Media and Associations Relations
Matteo Fabiani
Media Attività Istituzionali,
Sociali e Culturali | Media
Institutional, Social and Cultural
Activities
Elisa Ferrio
con | with Silvana Scannicchio

Si ringraziano le strutture del
Gruppo Intesa Sanpaolo
Special thanks to the departments
of the Intesa Sanpaolo Group

Acquisti | Procurement

Amministrazione e Fiscale
Administration and Tax

Comunicazione e Immagine
Communication and Corporate
Image

Immobili e Logistica
Real Estate and Logistics

Legale e Contenzioso - Group
General Counsel | Legal Affairs -
Group General Counsel

Organi Collegiali e Affari
Societari | Corporate Bodies
and Corporate Affairs

Comunicazione Interna
Internal Communication

Realizzazione | Production

Concept e curatela
Concept and Curation
Giuseppe Barbieri, Silvia Burini
Assistente ai curatori
Curators assistant
Maria Redaelli

Progetto di allestimento, visual
e progetto grafico | Layout design,
visual and graphic design project
Studio Polo 1116, Venezia
Sergio Brugiolo, Chiara Romanelli

Revisione conservativa
Condition reports
Valentina Piovani

Contributi multimediali
Multimedia installations
Nikita Tikhonov
Direttore generale | General Director
Arts Media srl

Touchscreen
camerAnebbia, Milano

Traduzione dei testi in mostra
Exhibition signage translations
Alphaville. Traduzioni e Servizi
Editoriali

Audioguida | Audio guides
iThalia srl

Didattica e servizi educativi
Teaching and educational services
a cura di | curated by
Civita

Un particolare ringraziamento a
Special thanks to
Olga Golovanova, Agata Keran

In copertina / Cover
Valery Koshlyakov
Ikonos N. 6, 2009
cartone | cardboard, 83 × 17 × 40 cm
Proprietà dell'artista | The artist's property

Design
Marcello Francone

Redazione / Copy editor
Doriana Comerlati

Impaginazione / Layout
Evelina Laviano

Traduzioni / Translations
Daniela Almansi
Cristina Pople

Ricerca iconografica
Iconographical research
Paola Lamanna

First published in Italy in 2020 by
Skira editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy
www.skira.net

Crediti fotografici / Photo credits
Archivio Patrimonio Artistico Intesa Sanpaolo
Foto Valter Maino: pp. 79, 100, 106, 108, 116, 119
Courtesy Valery Koshlyakov: pp. 102, 104, 105,
110, 111, 114, 115, 118
Alexandra Leroy: pp. 101, 103, 107, 109, 112,
113, 117
Vladimir Sichev: p. 120

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con
qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei
diritti e dell'editore

© 2020 Intesa Sanpaolo
© 2020 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

All rights reserved under international copyright
conventions.

No part of this book may be reproduced or
utilized in any form or by any means, electronic or
mechanical, including photocopying, recording,
or any information storage and retrieval system,
without permission in writing from the publisher.

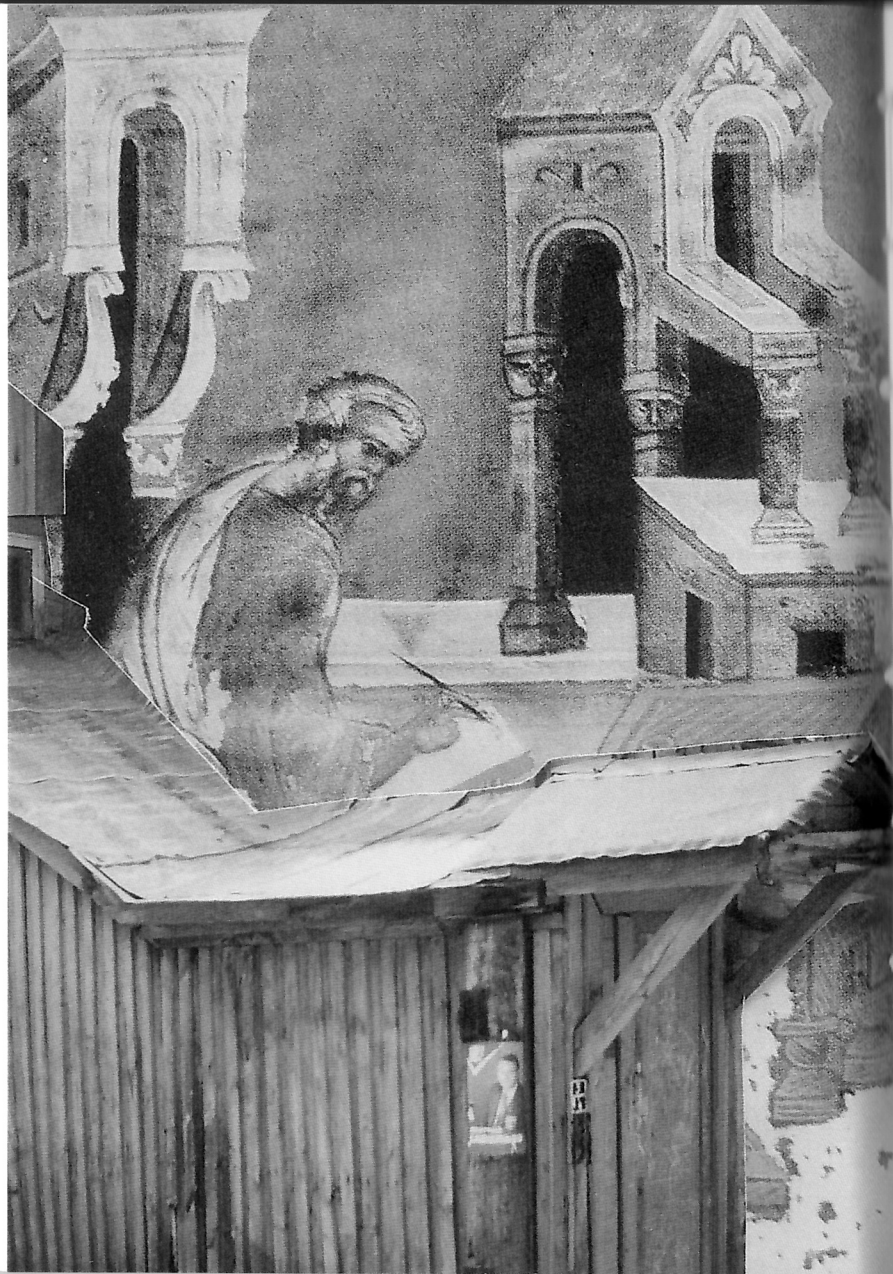
Printed and bound in Italy. First edition

ISBN: 978-88-572-4381-8

Finito di stampare nel mese di novembre 2020
a cura di Skira editore, Milano
Printed in Italy

Contents | Sommario

- 21 *Ikonos*. Dressing the Space
Ikonos. Vestire lo spazio
Valery Koshlyakov
- 33 Valery Koshlyakov: Icons and *Ikonosy*
Valery Koshlyakov: icone e *ikonosy*
Silvia Burini
- 73 Epiphanies in Space
Epifanie dello spazio
Giuseppe Barbieri
- 99 Works
Opere
- 121 Biographical Note
Nota biografica



Giuseppe Barbieri

Epiphanies in Space

Epifanie dello spazio

The two essays preceding my own have already expounded most of the critical discourse necessary to comment the pressing dialogue established by Valery Koshlyakov with the icons of the Intesa Sanpaolo collection. The artist evocatively reviews his three decades of exploration into architectural objects, utensils (emanations of what he defines “popular design”), and urban landscapes aimed at perceiving the perpetuity – in everyday life – of the internal dynamics of icons and of their fruition. Silvia Burini set his production of *ikonosy* within the frame of his general artistic development – from his apprenticeship as a set designer to the representations of numerous past experiences and possible futures expressed by Koshlyakov in large compositions deliberately using poor materials. Furthermore, Burini has offered a series of instruments by which we might comprehend the scope, the context and the many facets of his research in the perspective of Lotmanian culturology, as well as the profound ties binding it to the inescapable matrix of the icon. There is not much to add, if not possibly an analysis of the role that depicted

Pagina | Page 72

Ikonos nell'icona russa | *Ikonos in the Russian Icon*, 2002, riproduzione di un'icona | reproduction of an icon, collage, 13 x 9 cm, particolare | detail. Per gentile concessione dell'artista | Courtesy the artist

Nei due interventi che precedono il mio è già stata sviluppata la maggior parte del discorso critico necessario a commentare il dialogo esigente che Valery Koshlyakov ha voluto stabilire con le icone della raccolta Intesa Sanpaolo. L'artista ha suggestivamente ripercorso la sua trentennale esplorazione di manufatti architettonici, di utensili (i segni di quello che chiama il “design popolare”), di scorci urbani, volta a percepire la perennità – nella vita di ogni giorno – delle dinamiche interne all'icona e delle modalità della sua fruizione. Silvia Burini ha inserito la sua produzione di *ikonosy* nel suo più generale percorso, dall'apprendistato come scenografo alle rappresentazioni di molti passati e di possibili futuri che Koshlyakov ha espresso in grandi composizioni con materiali deliberatamente poveri. Inoltre ci ha fornito una serie di strumenti per comprendere, nella prospettiva della culturologia lotmaniana, l'orizzonte, il contesto e le articolazioni della sua ricerca, nonché i profondi legami che la collegano alla matrice imprescindibile dell'icona. Non resta molto da aggiungere, se non forse approfondire il ruolo che le architetture dipinte svolgono nella pittura tradizionale russa, quale sia il loro senso potremmo dire “spirituale”, che in qualche misura traducono con autenticità lo sguardo dell'arte russa sul mondo, anche oggi.

La presenza di elementi architettonici nella pittura di icone è un tema sufficientemente complesso. In occasione di una bella mostra a

architecture holds in traditional Russian painting, of its “spiritual” sense, seeing that, to a certain extent, to this day it authentically interprets the point of view that Russian art has of the world.

The presence of architectural elements in icon painting is a very complex subject. On the occasion of a remarkable show held at Palazzo Leoni Montanari in the summer of 2006 (*Il tempio, il palazzo, la città nell'icona russa*, 24 June–27 August), Aleksandr Preobrazhensky composed an extensive and quite enlightening essay for the exhibition catalogue – with many fitting bibliographical indications (to which I refer the reader) – about the development of the architectural and urban subject throughout the millenary existence of icon painting.¹ Preobrazhensky underlines some aspects of great interest. Firstly, he observes the weight and resonance, in architectural sceneries, of an ancient tradition that we



Real Architecture, Farmacia e negozio di articoli religiosi | Pharmacy and religious supply store, 1990. Dall'archivio fotografico

dell'artista | From the photoarchive of the artist

Palazzo Leoni Montanari nell'estate del 2006 (“Il tempio, il palazzo, la città nell'icona russa”, 24 giugno-27 agosto) Aleksandr Preobrazhenskij redigeva per il catalogo un lungo e illuminante saggio¹, con molte opportune indicazioni bibliografiche (cui rimando), sulle modalità con cui il soggetto architettonico e urbano è stato declinato nella millenaria vicenda della pittura di icone. Lo studioso vi sottolineava alcuni aspetti di rilevante interesse. Innanzitutto evidenziava il peso e le risonanze, nei fondali architettonici, di una tradizione antica, che possiamo per semplicità definire “classica” (ancorché di matrice ellenistica e tardoantica); questa tradizione appare tuttavia filtrata attraverso la successiva esperienza bizantina (e tardobizantina) e paradossalmente acquisisce, dato che i richiami precisi a edifici e scenari urbani finiscono per attutirsi sensibilmente nel transito delle generazioni, una sua crescente dimensione simbolica, destinata a pesare in tutti i successivi sviluppi espressivi.

Si tratta dunque in sostanza di una dinamica di crescente stilizzazione, che gradualmente impedisce di recepire le fonti concrete delle opere prototipali e si carica al contempo di sensi iconologici ormai, per noi e purtroppo, di altrettanto difficile interpretazione. In questo modo i fondi architettonici delle icone si connotano per un affascinante irrealismo: gli elementi, almeno in una fase più arcaica, risultavano infatti assai genericamente impiegabili e agevolmente trasferibili da una scena all'altra; facevano riferimento soprattutto a testi letterari, a occorrenze bibliche e innografiche, quelle che sommariamente descrivono, per esempio, il Tempio di Salomone o la tenda dell'Altissimo, convocano le porte chiuse o aperte delle profezie di Isaia, o rappresentano la Vergine come colonna della fede, come “tempio animato” o ancora come *hortus conclusus* ecc. Nel corso dei secoli altre occorrenze richiameranno per

may, for the sake of simplicity, define “classical” (albeit Hellenistic or Late Antique in origin). This tradition, however, appears to be filtered by a subsequent Byzantine (and late Byzantine) experience, acquiring – ironically enough, since precise references to buildings and urban landscapes are sensibly dulled in the passing of generations – its own growing symbolic dimension, destined to weigh on all future expressive developments.

Thus, we observe a growing stylisation that gradually prevents the recognition of the concrete sources of the prototypical works while at the same time becoming charged with iconological meaning, which is unfortunately just as difficult for us to interpret. In this manner, the architectural backgrounds of the icons are marked by a fascinating unreality. In fact, in a more archaic phase the single elements seemed to be put to a very generic use and were easily transferred from one scene to the next. They mainly referred to literary texts, or to biblical and hymnal imagery, such as the brief descriptions of Solomon’s Temple or of the Tabernacle of the Most High, the evocation of the closed or open doors in Isaiah’s prophecies, or depictions of the Virgin as a column of faith, an “animated temple” or even an *hortus conclusus*, etc. Truth be told, over the centuries other instances will recall even more concrete architectural elements, as those that appear in depictions of the Presentation at the Temple. These are images of edifices or of urban perspectives that must simply allude to buildings that were lost in the destruction of Jerusalem or during the Muslim invasions, etc. and that recall, albeit rarely, some vaguely perceivable examples of ancient Rus’ architecture.

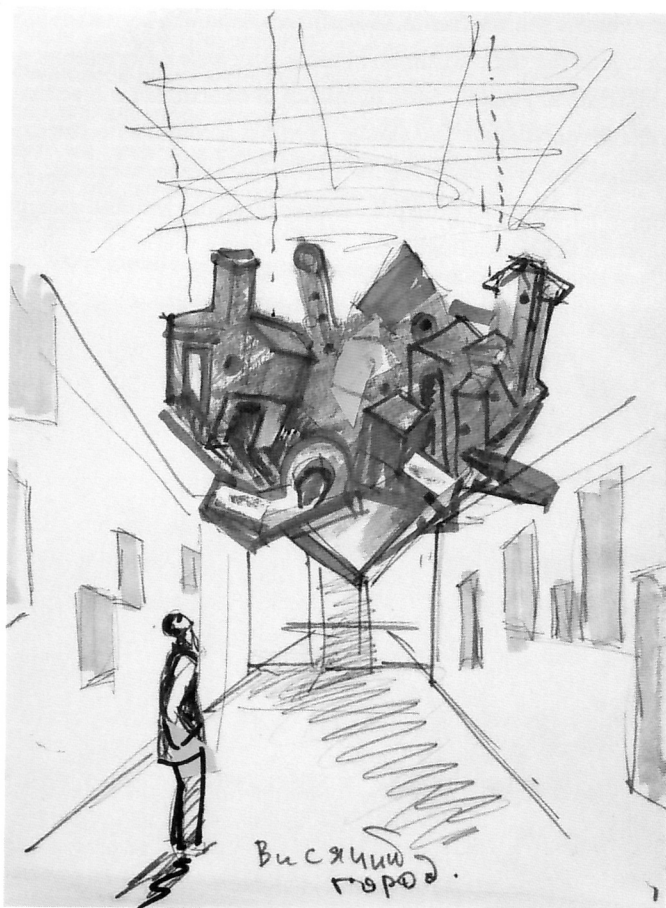
In terms of a forced approximation, justified by the context of these annotations, the role of architectural structures and of urban landscape (or landscape *tout court*) in icon painting is similar to what

la verità anche più concreti manufatti architettonici, segnatamente di epoca medievale, che compaiono in particolare nelle raffigurazioni delle Presentazioni al Tempio. Sono immagini di costruzioni o di scorci urbani che devono limitarsi ad alludere a edifici perduti, nelle distruzioni di Gerusalemme o in quelle seguite all’invasione musulmana ecc., e che talvolta convocano, sia pure più raramente, alcuni intuibili esempi di architettura dell’antica Rus’.



Ingresso della Madre di Dio nel Tempio
Entrance of the Mother of God to the
Temple, Russia centrale (regione del Volga?)
 Central Russia (Volga region?),

particolare | detail, tardo XVII secolo
 late 17th century, tempera su tavola
 tempera on wood panel. Collezione Intesa
 Sanpaolo | Intesa Sanpaolo Collection



Città celeste | Celestial City, 2020, schizzo per l'installazione alle | sketch for the installation at Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari, Vicenza

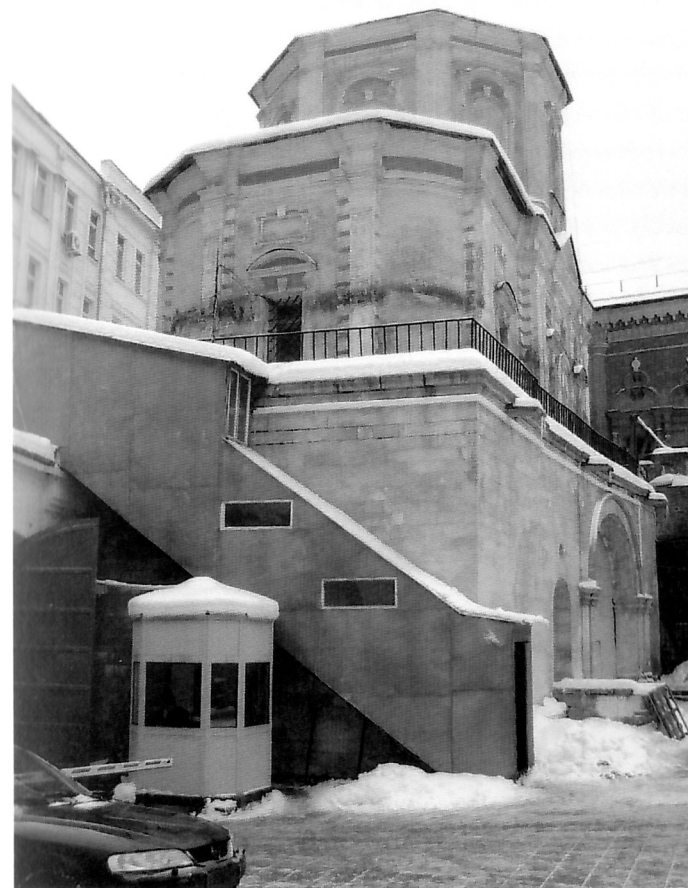
In termini di forzata approssimazione, che sarà giustificata per la sede in cui appaiono queste mie note, il ruolo delle architetture e del paesaggio urbano (o paesaggio tout court) nella pittura di icone non è troppo dissimile da quel che accade anche nel linguaggio figurativo dell'Europa occidentale, almeno fino a una certa data, fino alla svolta operata da Giotto e ripresa in maniera determinante da Giorgione². Se pensiamo per esempio all'affresco con i *Quattro evangelisti*³ di Cimabue nella volta della Basilica superiore di Assisi (1277-1283), registriamo anche qui i riferimenti a lacerti di una remota tradizione (*Roma quanta fuit ipse ruina docet...*), a superfetazioni medievali (come la cosiddetta e alla data piuttosto recente Torre delle Milizie), come pure la intercambiabilità degli ingredienti. E se osservassimo in questa prospettiva gli sfondi dei dipinti di Giovanni Bellini o di Cima da Conegliano – per soffermarci stavolta sull'esperienza veneta di primo Rinascimento – potremmo percepire agevolmente i puntuali rimandi che li connettono alla “sterminata innistica mariana”⁴ che Anselm Salzer aveva regestato alla fine del XIX secolo⁵.

Per essere appena un po' più accurati dovremmo naturalmente aggiungere molte altre precisazioni. Ma in questa circostanza può bastare la sottolineatura della complessa simbologia iconografica di queste parti della composizione, della loro matrice anche “testuale”, del loro oscillare tra i poli di un'aetas perduta e il profondo spessore religioso dell'impianto. Hans Belting ha riassunto efficacemente questa densità quando ha osservato che “formulando la contraddizione fra esperienza di vita e ideali di fede, l'immagine [l'icona] si offre come guida all'estasi personale in un altro mondo, l'unico rimasto ancora in ordine”⁶. Si tratta di un ordine non realistico (ma non per questo meno reale) che è per lo meno molto diverso dal modo di rappresentare lo spazio fisico e antropico

we see in the figurative language of Western Europe, at least until a certain point in time, that is until the pivotal moment represented by Giotto and later significantly continued by Giorgione.² If you think, for example, of Cimabue's fresco of the *Four Evangelists*³ found in the vault of the Upper Church in the Basilica of Saint Francis of Assisi (1277–83), you may once again perceive references to fragments of a remote tradition (*Roma quanta fuit ipse ruina docet...*), to Medieval additions (such as the so-called and fairly recent Tower of the Militia), as well as a certain interchangeability of the single ingredients. And if we observe the backgrounds painted by Giovanni Bellini or Cima da Conegliano – choosing this time to consider the early Venetian Renaissance – in this perspective, we may easily perceive the specific references connecting them to the “immense Marian hymnography”⁴ documented by Anselm Salzer at the end of the 19th century.⁵

Should we wish to be a little more accurate, we should naturally add a number of further clarifications. But in this case, it will suffice to underline the complex iconographic symbology of these areas of the composition, of this “textual” matrix, of this constant fluctuation between the poles of a lost *aetas* and the profound religious depth of the structure.

Hans Belting accurately summarised this density when he observed that “by formulating the contradiction between life experience and the ideals of faith, the image [or icon] presents itself as a guide to personal ecstasy in another world, the only one that is still in order”.⁶ This is not a realistic order (but no less real at that), and it is very different from the representations of the physical and anthropic space that gradually came to be typical of Western art, from the beginning of the 14th century to the rules established a century later by Filippo Brunelleschi,



Real Architecture, Costruzione annessa Annexe, 1990. Dall'archivio fotografico dell'artista | From the photoarchive of the artist

Leon Battista Alberti, and Piero when they set down the canon for perspective. In Byzantine and Russian art, instead, there prevails the “use of a so-called reverse perspective, where the vanishing point is placed outside of the margins of the icon, underlining the event’s status as ‘epiphany’. Furthermore, the space of the icon itself presents a lack of depth, and the size of the buildings is more or less equal to that of the figures. A second important element is the arrangement of the figures in front of a building, indicating that the action is taking place inside of it, and thus the desire to depict the building as a whole.”⁷

When he observed these architectural structures belonging to “another world” (at least until the 18th century and especially during the phase that goes from Theophanes to the experiences of the 16th century,



Real Architecture, Fermata dell'autobus
Bus stop, 1990. Dall'archivio fotografico

dell'artista | From the photoarchive
of the artist

che connota progressivamente invece l'arte occidentale, dall'avvio del XIV secolo sino alle codificazioni, un secolo dopo, di Brunelleschi, di Alberti, di Piero, con l'impiego del canone prospettivo. Nell'arte bizantina e poi russa prevale invece piuttosto “l'uso della cosiddetta prospettiva rovesciata, caratterizzato da un punto di fuga che si trova al di fuori dello spazio dell'icona, a sottolineare l'epifanicità dell'avvenimento. Lo spazio stesso dell'icona, inoltre, presenta una scarsa profondità, e le dimensioni degli edifici sono pari all'incirca alle misure dei personaggi. Un secondo importante elemento è la disposizione delle figure davanti a un edificio, per significare lo svolgersi dell'azione al suo interno, e quindi il desiderio di mostrare l'edificio nella sua interezza”⁷.

Osservando queste architetture di un “mondo altro” che (almeno sino al XVIII secolo e con particolare rilievo nella fase che da Teofane giunge, attraverso Andrej Rublëv e Dionisij, alle esperienze del XVI secolo dapprima impernandosi in una semplicità minimalista, poi in un'armonia luminosa e ritmica) costituiscono il repertorio dei manufatti edilizi rappresentati nella pittura delle icone⁸, Valery Koshlyakov ha voluto a un certo punto rintracciarne la logica e la risonanza in quelli del suo tempo, sia negli angoli della provincia russa sia nelle grandi città dell'impero. Ci ha restituito così una sorta di lemmario, lo ha registrato nelle sue fotografie ma lo ha anche penetrato e sviluppato con intelligenza: stavolta non lo ha tradotto in individuali invenzioni, ma in *ikonosy* che si è visto in qualche modo dettati da una tradizione, da una coscienza nazionale, da una necessità interiore, non troppo diversa da quella che aveva sperimentato con altri obiettivi, quasi un secolo prima, Vasilij Kandinskij. Con la sua ricerca, sul campo ed espressiva, Koshlyakov ha voluto rimarcare così, attraverso sequenze di somiglianze formali tra, da un lato, utensili di uso comune e manufatti dimessi di edilizia



Real Architecture, Grattacielo | Skyscraper,
1990. Dall'archivio fotografico dell'artista
From the photoarchive of the artist

popolare e, dall'altro, le rappresentazioni delle architetture nelle icone, una sorta di simbolicità del quotidiano: glielo hanno consentito quella che Jurij Lotman ha definito, in un suo saggio importante sui rapporti tra architettura e quadro culturale complessivo, la iperstrutturazione dei "testi architettonici"⁹, che, a differenza di un dipinto o di un segno plastico, assommano in sé, com'è noto, forme e funzioni, ma anche il fatto evidente che la matrice dell'icona non è risultata irrilevante, in terra russa, nella definizione – forse implicita, forse involontaria, e forse no – di forme quotidiane del vivere, dell'abitare, di utensili. Si tratta di una relazione che avviene nei due sensi, dall'icona allo spazio antropico attuale, ma anche da questo all'icona¹⁰, in questo caso proprio mediante gli *ikonosy*. E questi segni, realizzati con materiali poveri ed eterogenei ma anche di grande suggestione, sembrano confermare davvero le teorie di Lotman sull'efficacia del "poliglottismo culturale" come dinamica essenziale dello sviluppo culturale di una civiltà¹¹. In questo senso Lotman allude anche all'esigenza, a più riprese avvertita nella vicenda storica russa, di attingere nell'architettura a una "forma nazionale"¹², che ambisce a essere identitaria, malgrado l'impiego di soluzioni apparentemente paradossali (lo studioso fa riferimento, ad esempio, ai motivi "orientali" nell'edilizia sovietica). Credo che Koshlyakov abbia atteso costantemente a suo modo a contribuire alla scoperta e all'attualizzazione di una matrice nazionale, russa, nelle sue opere.

Come sappiamo, lo ha fatto anche su un registro molto diverso da quello degli *ikonosy*, e cioè nella sua lunga riflessione, internazionalmente apprezzata, sulla memoria dell'antico, sulle forme monumentali della classicità mediterranea¹³: con un occhio rivolto ai templi greci, ai siti archeologici campani, ai grandi scenari urbani romani, alla statuaria imperiale, al barocco romano e francese, e un altro ai colossali edifici

through Andrei Rublev and Dionisius, at first focusing on a minimalist simplicity and then on a luminous, rhythmical harmony), this world of the buildings depicted in icons,⁸ Valery Koshlyakov felt the urge to trace their logic and resonance in the architecture of his time, both in the remotest corners of Russia and in the great cities of the empire. Thus, he offered us a sort of compilation, recorded in his photographs and elaborated upon with insight and intelligence. On this occasion he did not translate his musings into single inventions, rather they became *ikonosy*, which were to a certain extent imposed by a tradition, by a national conscience, by an interior necessity not all that different from the experience, with other objectives, of Wassily Kandinsky nearly one century earlier. With his research, both in the field and in the area of expression, Koshlyakov has thus attempted to find a sort of symbolism in everyday objects thanks to the sequences of formal similarities between, on the one hand, common utensils and abandoned artifacts of popular architecture, and on the other the representations of architecture in icons. He was able to do so thanks to what Yuri Lotman, in an important essay on the relationship between architecture and the overall cultural environment, defined the hyper structuralisation of “architectural texts”,⁹ which unlike a painting or a sculpture, are known to be a sum of forms and functions. Likewise, it is evident that the matrix of the icon was not irrelevant, in Russia, in the – possibly implicit, involuntary, or possibly not so – definition of daily forms of existence, of living, of utensils. This is a relationship that goes both ways, from the icon to the present anthropic space, but also from the latter to the icon,¹⁰ in this case thanks to the *ikonosy*. And these signs, created with simple, heterogeneous materials endowed with great evocativeness, seem to truly confirm Lotman’s theories on the effectiveness of a “cultural polyglotism” as a fundamental element



Real Architecture, Casa di campagna
Country house, 1990. Dall'archivio
fotografico dell'artista
From the photoarchive of the artist

for the cultural development of a civilisation.¹¹ In this sense, Lotman also alludes to the need, reiterated several times throughout Russian history, to consider architecture a “national form”,¹² with the ambition of becoming identity-making, despite the use of apparently paradoxical solutions (the scholar refers, for example, to the “oriental” motifs in Soviet architecture). I believe that, in his own way, Koshlyakov always yearned to contribute to the discovery and realisation of a national Russian matrix with his works.

As we know, he also did so on a very different level from the *ikonosy*, that is to say in his long-lasting and internationally appreciated reflection on memories of the past, on the monuments of the Mediterranean classical era.¹³ With one eye on the Greek temples, the archaeological sites in Campania, the vast Roman urban landscapes, the imperial statues, and the Roman and French Baroque, and the other eye on the colossal Soviet buildings and the only apparently negligible achievements of the lesser architecture of the Russian province. From these works there also emerges a great “spiritual” strength, akin to that which emanates from the *ikonosy*. This convergence of his depictions of open settings and urban deities with the extraordinary materialising of a fundamental aspect of the religious experience cannot help but bring to mind the work of a great American painter such as William Congdon,¹⁴ whom I studied at length in the 1980s. During the fall of 2005, only a few years after the artist’s passing, his works were presented at Gallerie d’Italia in Palazzo Leoni Montanari on the occasion of an exposition by the title *Analogia dell’icona*.¹⁵ These analogies were to be found in the materials employed, such as the panels supporting his paintings, in the subject matter (both religious and landscapes), and in their intent (the works were born rather than produced, as the American artist never tires

dell’epoca sovietica e agli esiti solo apparentemente trascurabili dell’edilizia minore e minima della provincia russa. Anche da queste opere emerge con evidenza una carica “spirituale”, contigua a quella che emana dagli *ikonosy*. Questa sua convergenza tra le rappresentazioni di ampi scenari e deitici urbani e la straordinaria attualizzazione di un fondamento dell’esperienza religiosa non può non ricordarmi l’opera di un grande pittore americano come William Congdon¹⁴, di cui mi sono occupato a lungo, dagli anni ottanta del secolo scorso. Nel corso dell’autunno del 2005, pochissimi anni dopo la scomparsa dell’artista, le sue opere furono presentate nelle Gallerie d’Italia di Palazzo Leoni Montanari, in una bella rassegna intitolata “Analogia dell’icona”¹⁵: analogie di materiali, come il supporto su tavola dei suoi dipinti, di soggetto (insieme religioso e paesaggistico), di intenzionalità di realizzazione (opere nate e non realizzate, come ha ripetuto mille volte il pittore statunitense). Fu la prima volta che le opere di un artista contemporaneo erano accostate in questa sede alle icone della collezione Intesa Sanpaolo, e il processo si rivelò efficacemente epifanico, come hanno confermato anche le mostre che ho curato qui con Silvia Burini¹⁶ e come non dubito avverrà anche in questa circostanza.

Mi resta in conclusione solo un breve accenno alla *teatralità* degli *ikonosy*. Lo farò a partire da un altro importante saggio di Lotman, *La lingua teatrale e la pittura: sul problema della retorica iconica*¹⁷, che non provo nemmeno a riassumere in questa sede. Basterà ricordare che l’idea centrale del saggio del 1979 riguarda il ruolo del teatro, vero e proprio codice mediatore tra *byt* (il quotidiano) e tela pittorica e, in qualche modo, garanzia della vita stessa delle immagini. Fra il flusso continuo della vita e la divisione di questa in momenti discreti, “statici”, come sono quelli che connotano le arti figurative, Lotman assegna al teatro una posizione

of repeating). It was the first time that the works of a contemporary artist were displayed alongside the icons of the Intesa Sanpaolo collection in this location, and the process was truly epiphanic, as was later confirmed by the shows I curated here with Silvia Burini,¹⁶ and no doubt the present occasion shall prove the point.

In conclusion, I would like to briefly discuss the theatricality of the *ikonosy*. And I shall do so by beginning with another important essay by Lotman, "Painting and the Language of Theater: Notes on the Problem of Iconic Rhetoric",¹⁷ which I will not even attempt to summarise here. It will suffice to recall that the central idea of this essay, written in 1979, has to do with the role of theatre seen as an actual code mediating between *byt* (daily experience) and painting, as well as, to some extent, a means to ensure the actual life of images. Amidst the constant flow of life and its division into separate, "static" moments such as those produced by the figurative arts, Lotman assigns theatre an "intermediate" position between life and painting: it is close to life in the continuity of its movement, but also to painting, for the flow of the action is divided into segments that tend towards an organic composition. As is well known, the problem of the relationship between the dimensions of theatre and images has in recent years become urgent and quite pressing. Koshlyakov's experience was fruitful and extremely original even before the ensuing critical debate, and the relationship between his urban *utopias* and the *ikonosy* should be carefully analysed bearing this in mind. For instance, in terms of the relationship between the backdrop and the main figure (evident for example in the series *Post-Futurism* in 2007). With the three-dimensional shapes of his *ikonosy*, modern epiphanies distilled from the architectural structures present in icons combined with the *byt* of Soviet and post-Soviet architecture, Koshlyakov

"intermedia" tra vita e quadro: esso si avvicina alla vita per il movimento e la continuità che lo caratterizzano, ma anche al quadro, poiché il flusso dell'azione è diviso in segmenti, tendenti all'organicità compositiva. Il problema del rapporto tra dimensione teatrale e immagini, com'è noto, è diventato negli ultimi anni di stringente ed esigente attualità. Koshlyakov lo ha vissuto con assai proficua originalità anche prima del dibattito critico e il rapporto tra le sue *utopie* urbane e gli *ikonosy* andrebbe anche in questo senso attentamente analizzato. Per esempio nei termini di una relazione tra fondale e personaggio (evidente fra l'altro nella serie *Post-Futurism* del 2007): con le forme tridimensionali degli *ikonosy*, moderne epifanie distillate dalle architetture delle icone, mescolate con il *byt* edilizio sovietico e post-sovietico, Koshlyakov introduce e condensa anche un registro temporale, utopico e distopico, di rimeditazione e di annuncio, personale e collettivo, in cui non è difficile cogliere le modalità di una concreta, epifanica, incarnazione dello stile.

Nel 1922 la casa editrice Pomor'e annunciava il prospetto di un'organica edizione degli scritti di Pavel Florenskij; un tomo si sarebbe intitolato per l'appunto *L'incarnazione della forma*, ma di esso esiste solo un frammento, che Nicoletta Misler ha pubblicato in Italia nel 2008¹⁸, e che presenta un titolo piuttosto significativo, a questo punto ormai conclusivo, delle mie note. *La proiezione degli organi*, questo il titolo, nel suo fulminante avvio contiene una cifra a mio avviso interessante per comprendere i personaggi/edifici/utensili, gli *ikonosy* di Valery Koshlyakov: "Gli strumenti *ampliano* la sfera delle nostre azioni e delle nostre facoltà percettive in quanto *prolungano* il nostro corpo"¹⁹. Naturalmente non solo in una dimensione esterna, anche all'interno, nell'interno profondo di quello che siamo.

introduces and condenses a register of time, both utopian and dystopic, a new meditation as well as an announcement, both personal and collective, in which one may easily spot the terms of a concrete, epiphanic incarnation of style.

In 1922, the Pomor'e publishing house announced they would be coming out with an organic edition of Pavel Florensky's works. One tome would bear the title *The Incarnation of Form*, but all that is left of this is a fragment, published in Italy by Nicoletta Mislér in 2008¹⁸ under a significant, and at this point conclusive, title as expounded in my notes. The title is "Projecting Organs" and it contains, in its striking opening, what I believe to be an extremely interesting key to understanding the characters/buildings/utensils of Valery Koshlyakov's *ikonosy*: "Instruments *broaden* the sphere of our actions and of our perceptions for they *extend* our body."¹⁹ Naturally not only in an external dimension, but also from the inside, deep down inside our true being.

¹ See Aleksandr Preobraženskij, "La Sapienza si è costruita una casa. Rappresentazioni architettoniche nell'iconografia russa", in *Il tempio, il palazzo, la città nell'icona russa* (Vicenza: Banca Intesa-Terra Ferma, 2006), pp. 9–47.

² See my "La formazione dello spettatore-lettore. Giorgione e il paesaggio moderno" in Giuseppe Barbieri (ed.), *Déjeuner sur l'herbe con Giorgione. L'invenzione del paesaggio moderno e la cucina del territorio* (Vicenza: Terra Ferma, 2009), pp. 13–63.

³ A common subject in isographic tradition, where it usually appears in the so-called *Porte regali*, the Royal Gates, by Pavel Florensky and translated in English as *Iconostasis*.

⁴ Eugenio Battisti, "Le origini religiose del paesaggio veneto", *Archivio di Filosofia* 1 (1980), pp. 227–46, here p. 229.

⁵ See Anselm Salzer, *Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters* (Linz, 1893), and later reprints.

⁶ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich: C.H. Beck, 1991), p. 40.

⁷ Preobraženskij, *La Sapienza si è costruita una casa*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ I am referring here to the essay by Yuri M. Lotman, "Architektura v kontekste kul'tury", pub-



Real Architecture, Scale di un ufficio
Stairs leading to an office, 1990.
Dall'archivio fotografico dell'artista
From the photoarchive of the artist

lished in 1987 in Sofia with a facing page translation in English ("Architecture in the Context of Culture") in the magazine *Architecture and Society/Arhitektura i obščestvo* 6 (1987), pp. 8-15.

¹⁰ See the conclusions of the aforementioned essay by Preobraženskij, *La Sapienza si è costruita una casa*, specifically pp. 44-46.

¹¹ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹² See Lotman, "Architecture in the Context of Culture", p. 42.

¹³ On these aspects of Koshlyakov's work see Daniele Eccher (ed.), *Valery Koshlyakov* (Cinisello Balsamo, Milan: Silvana editoriale, 2016).

¹⁴ See at least three important volumes I edited myself for his *Atlante dell'opera: In viaggio 1935-1959* (Milan: Jaca Book, 2005); *Al centro il Crocefisso 1959-1979* (Milan: Jaca Book, 2004); *In Lombardia 1979-1998* (Milan: Jaca Book, 2003).

¹⁵ See Rodolfo Balzarotti, Giuseppe Barbieri (eds.), *William Congdon 1912-1978. Analogia dell'icona*, exhibition catalogue (Milan: Electa, 2005).

¹⁶ See *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo* (Cinisello Balsamo, Milan: Silvana edi-

toriale, 2011) and *Kandinskij Gončarova Chagall: Sacro e bellezza nell'arte russa* (Milan: Gallerie d'Italia-Skira, 2019).

¹⁷ See *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, 1979: the text was published in Italian in 1982 and later, with a new translation, it appeared in Yuri Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, edited by Silvia Burini (Bergamo: Moretti e Vitali, 1998), pp. 97-112: see footnote p. 97 for full bibliographic history. Eng. transl. "Painting and the Language of Theater: Notes on the Problem of Iconic Rhetoric", in Alla Efimova, Lev Manovich (eds.), *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993).

¹⁸ See Pavel A. Florensky, *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*, edited by Nicoletta Misler (Reggio Emilia: Diabasis, 2008): I have gleaned information on the publishing history of Florensky's text from her introduction (see p. 265).

¹⁹ *Ibid.*, p. 267. Many thanks to Silvia Burini for drawing my attention to this text.

¹ Cfr. Aleksandr Preobraženskij, *La Sapienza si è costruita una casa. Rappresentazioni architettoniche nell'iconografia russa*, in *Il tempio, il palazzo, la città nell'icona russa*, Banca Intesa-Terra Ferma, Vicenza 2006, pp. 9-47.

² Cfr. il mio *La formazione dello spettatore-lettore. Giorgione e il paesaggio moderno*, in *Déjeuner sur l'herbe con Giorgione. L'invenzione del paesaggio moderno e la cucina del territorio*, a cura di Giuseppe Barbieri, Terra Ferma, Vicenza 2009, pp. 13-63.

³ Un soggetto comune alla tradizione isografica, dove di norma compare nelle cosiddette *Porte regali*.

⁴ Eugenio Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in "Archivio di Filosofia", I, 1980, pp. 227-246, qui p. 229.

⁵ Cfr. Anselm Salzer, *Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, K.u.K. Hofbuchdruckerei J. Feichtingers Erben, im Selbstverlag des K.K. Ober-gymnasiums, Linz 1893, con successive ristampe.

⁶ Hans Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medio Evo*, 1990, tr. it. Carocci, Roma 2001, p. 46.

⁷ Preobraženskij, *La Sapienza si è costruita una casa...*, cit., p. 17.

⁸ Cfr. *ibid.*, p. 24.

⁹ Mi riferisco al saggio di Jurij M. Lotman, *Arhitektura v kontekste kul'tury*: è stato pubblicato nel 1987 a Sofia con versione inglese a fronte sulla rivista "Architecture and Society/Arhitektura i obščestvo", 6, 1987, pp. 8-15: l'edizione italiana, *L'architettura nel contesto della cultura*, in *id.*, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Moretti e Vitali, Bergamo 1998, pp. 38-50, qui p. 39.

¹⁰ Si veda in questo senso una delle conclu-

sioni del ricordato saggio di Preobraženskij, *La Sapienza si è costruita una casa...*, cit., segnatamente pp. 44-46.

¹¹ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹² Cfr. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, cit., p. 42.

¹³ Su questi aspetti della produzione di Koshlyakov si veda *Valery Koshlyakov*, a cura di Daniele Eccher, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2016.

¹⁴ Si vedano almeno i tre grandi volumi a mia cura che costituiscono il suo *Atlante dell'opera: In viaggio 1935-1959*, Jaca Book, Milano 2005; *Al centro il Crocefisso 1959-1979*, Jaca Book, Milano 2004; *In Lombardia 1979-1998*, Jaca Book, Milano 2003.

¹⁵ Cfr. *William Congdon 1912-1978. Analogia dell'icona*, catalogo della mostra, a cura di Rodolfo Balzarotti e Giuseppe Barbieri, Electa, Milano 2005.

¹⁶ Cfr. *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011 e *Kandinskij Gončarova Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, catalogo della mostra, a cura di Silvia Burini, Giuseppe Barbieri e Alessia Cavallaro, Gallerie d'Italia-Skira, Milano 2019.

¹⁷ Cfr. *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, 1979: il testo compare in italiano ancora nel 1982 e successivamente, in una nuova traduzione, in Lotman, *Il girotondo delle muse...*, cit., pp. 97-112: a p. 97, in nota, la vicenda bibliografica del contributo.

¹⁸ Cfr. Pavel A. Florenskij, *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*, a cura di Nicoletta Misler, Diabasis, Reggio Emilia 2008: dalla sua introduzione ho ricavato le notizie editoriali sul testo florenskijano (si veda p. 265).

¹⁹ *Ibid.*, p. 267. Ringrazio Silvia Burini per aver richiamato la mia attenzione su questo brano.